

Jean-Jacques Lecercle*

Napaka/ogledalo: kako proizvajati fikcijo?

1. Tavati naokoli

Brez težav si predstavljamo, kaj je jezikovna napaka: nekaj, kar pri pregledu proze ali prevoda čemerno podčrtamo z rdečo, očitno neupoštevanje osnovnega slovničnega pravila. Naslednja poved vsebuje takšno obžalovanja vredno slovnično napako:

I am not so young as I used to was.

Slovnica standardne angleščine določa, da je lahko v stavku, ki označuje čas, časovno zaznamovan en in samo en glagol, v tem primeru pa sta dva. Toda to velja le, če sprejmemo normativni pogled na slovnico, ki nam pove, kaj smemo in česa ne smemo napisati. Funkcionalistično razumevanje pa zavrne govor o napakah ter isto poved opiše glede na izrazno potrebo, izpolnjeno na račun odklona od norme, s čimer poudari pozitivno epistemološko vrednost termina »napaka«: narediti napako pomeni odtavati stran od ustaljenih poti slovnične pravilnosti ter s koraki v neznano spoznavati svet. Zato je lahko Henri Frei, učenec Charlesa Ballyja, leta 1929 funkcionalistično razumevanje slovnice predstavil v knjigi z naslovom *La grammaire des fautes* (Slovnica napak).¹

Toda kakšna potreba je izpolnjena z našim stavkom? Rečemo lahko, da je dvojna. Najprej gre za slovnično potrebo: spremeni se uporaba, saj nepopolne glagolske besedne zveze »used to«, ki obstaja le v pretekliku, ne dojemamo več kot glagolske besedne zveze, temveč kot prislov, na kar kaže tudi fonetično zlitje dveh besed v eno. Jezikoslovno rečeno, gre v našem primeru za pretvorbo (spremembo besedne vrste) v kombinaciji z brahisemijo (dve ločeni besedi in torej pomena se zlijeta v eno). Če enotna fonetična beseda ni več glagol, temveč prislov, potem je poved slovnično brezhibna. Frei bi to razumel kot izvrsten primer zadovoljitve

111

¹ Henri Frei, *La grammaire des fautes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2011 [1929].

* Université Paris Ouest Nanterre La Défense

potrebe po poenostavitvi skoz analogijo: »*I am not so young as I formerly was.*« Toda zadovoljena je še neka druga potreba, pri kateri je pozitivnost napake za nas pomembnejša. Opazili jo bomo, če navedemo kontekst našega stavka:

'How are you getting on, Mrs Hudson?' I asked.

*'Oh, I've got nothing to complain of except that I'm not so young as I used to was,' she answered. 'I can't do so much as I could when you was 'ere. I don't give my gentlemen dinner now, only breakfast.'*²

Izkaže se, da je t. i. napaka del sistematične jezikovne rabe, in sicer prikaza *coc-kney* dialekta oskrbnice londonskega prenočišča v pogovoru z mladim gospodom iz Oxforda. Sedaj vidimo, da je poved kot slovnični ali, bolje, neslovnični biser ter kot oblika jezikovne karakterizacije delo dobrega stilista. »Napaka« torej nikakor ni slogovna pomanjkljivost ali neuspeh, temveč slogovni dosežek. Edward Sapir, veliki ameriški jezikoslovec, je imel navado reči: »Slovnica pušča.« Skozi razpoke v njej uhaja literatura, pa tudi ustvarjalnost vsakdanje govorice. Nekoč sem ozemlje pozitivne jezikovne napake poskušal začrtati z imenom »preostanek«, s čimer sem imel v mislih tisti del jezika, ki ga slovnica ne doseže, a vendar iz njega črpajo govorci.³ Dve osnovni operaciji preostanka sem v poklon svojima najljubšima *fous littéraires* poimenoval brissetizacija in wolfsonizacija. Pripisovati intuicije o delovanju jezika *fous littéraires* je poetično upravičeno, saj je njihova norost, tavanje njihovega uma (*error mentis* je eno od poimenovanj norosti v latinščini) pogoj njihove akutne jezikovne zavesti in s tem pokazatelj pozitivnosti napake. Brissetizacija ali brissetiziranje jezika, ki jo moramo razumeti tako v subjektivnem kot v objektivnem pomenu, je svoje ime dobila po Jean-Pierru Brissetu, ki je verjel, da ljudje izhajajo iz žab, kar je tudi filološko dokazal. Označuje prakso večkratne ponovne analize iste oblike, ki jo omogočajo dvoumnosti naravne govorice. Filozof Quine je njeno nezadostnost prikazal s stavkom *Pretty little girl's camp*, ki je večkratno polisemičen.⁴ Frei našteje štiri različne pomen preproste konstrukcije *C'est lui qu'il fait venir* (pisna francoščina vsaj razlikuje med »qu'il a« in »qui la«).⁵ Wolfsonizacija ali wolfsoniziranje jezika pa je svoje ime dobila pa Louisu Wolfsonu, avtorju knjige *Le schizo et les langues*, ki ni mogel prenesti ne branja ne poslušanja angleščine,

² Somerset Maugham, *Cakes and Ale*, Pan, London 1976 [1930], str. 109.

³ Cf. Jean-Jacques Lecercle, *The Violence of Language*, Routledge, London 1990.

⁴ Cf. *ibid.*, str. 65.

⁵ Henri Frei, *La grammaire des fautes*, str. 17.

svojega maternega jezika, zaradi česar je prakticiral takojšen prevod v vrsto jezikov, kot na primer v kanonskem primeru *Tu nicht trébucher über eth he zwirn*, kar naj bi bil takojšen prevod cestnega znaka *Do not trip over the wire*. Označuje torej prakso lažne sinteze (v kanonskem primeru gre za lažno ali zmotno sintezo treh različnih naravnih jezikov v istem stavku), kot je tista v ironičnem izpitnem vprašanju iz 1066 *and All That*: »*Tory acts, factory acts, unsatisfactory acts.*«⁶

To razlago igrive pozitivnosti jezikovne napake bi lahko oprl na Deleuzovo teorijo sloga, ki slednjega definira kot jecljanje jezika (tudi tu moramo z jezikovno prisilo besedno zvezo razumeti tako aktivno kot pasivno: jezik jeclja, spretni stilist jeclja jezik oziroma pripravi jezik do jecljanja).⁷ Deleuze opisuje slog z dvema pomorskima metaforama, zibanjem in guganjem, s čimer ima v mislih paradigmatični operaciji vključujoče disjunkcije (kjer si *pig* in *fig* nista več v nasprotju) in refleksivne zveze (kot pri besedah znotraj besed ali stavkih v stavku *le chat de ma mère a mangé une souris* – pravkar sem namignil, da je moja mati pozajtrkovala miš).

Prek sloga smo od jezikovne napake prešli k posrečenim napakam v literaturi: slog je narejen iz napak. Oglejmo si slavni primer, prvo poved Joyceovih »Mrtvih«:

*Lily, the caretaker's daughter, was literally run off her feet.*⁸

V tej kompleksni rabi odvisnega govora (da govori pripovedovalec, vemo, ker Lily omenja v tretji osebi kot hišnikovo hči, toda Lily je tista, ki v govoru ali v mislih izrazi osupljivi stavek) jezik zajecjla, saj manjšinski dialekt delavskega razreda ogrozi izobraženski večinski dialekt s paradokсно rabo ojačevalca »dobesedno«, ki dobesedno pomeni »dobesedno« in v prenesenem pomenu pomeni »v prenesenem pomenu«, s tem pa povzroči subverzijo ustaljenega pomena ali to, kar Deleuze imenuje vključujoča disjunkcija. Subverzivna raba ojačevalca

⁶ Cf. Walter Carruthers Sellar in Robert Julian Yeatman, *1066 and All That: A Memorable History of England, comprising all the parts you can remember, including 103 Good Things, 5 Bad Kings and 2 Genuine Dates*, Methuen & Co., London 1930.

⁷ Gilles Deleuze, »Je zajecjla ...«, v: *id.*, *Kritika in klinika*, prev. Suzana Koncut, Študentska založba, Ljubljana 2010, str. 157–166.

⁸ Cf. slov. prev.: »Lily, hišnikova hči, je bila dobesedno ves čas na nogah.« James Joyce, *Dublinčani*, prev. Tina Mahkota, Mladinska knjiga, Ljubljana 2012, str. 197.

pa bralčevo pozornost usmeri na nemožnost pripisati dobesedni pomen vzročni/posledični besedni igri (*she was made to run so fast that she found herself off her feet*), saj je *to run off your shoes* sicer mogoče, mnogo težje pa je *to run off your feet*. Dvojna »napaka« tako postane dvojni slogovni *bonheur d'expression*.

Zdaj že lahko začrtamo slogovna tavanja stran od ustaljene ali standardne poti, ki tvorijo literarno govorico: na primer s pojmom *le figural* Laurenta Jennyja (*une terrasse en printemps* onemogoča hitro branje, saj odpre bogastvo interpretacij: gre za teraso, ki jo opazujemo spomladi ali za teraso pomladnega videza?),⁹ z mojim pojmom *petites agrammaticalités*, slovničnimi napakami, ki ne ovirajo razumevanja stavka, ga pa naredijo bolj zanimivega, kot na primer v naslednjem stavku iz romana Bernice Rubens: »*There's stupid you are*«,¹⁰ v katerem je žalitev še bolj močna in izrazita, ker prekrši osnovno pravilo angleške sintakse (in govorca označi, podobno kot v primeru Maughamove *cockney* gospodinje, za govorca waleške angleščine),¹¹ ali pa Deleuzov koncept intenzivne sintaktične črte, ki ga lepo ponazarja moja najljubša poved: *Moi, madame, votre chien, si ça continue, ce n'est pas dans son cul à lui que je vais le mettre, le mien, de pied*.¹²

Lahko pa naredimo še korak naprej in namesto manjših slovničnih pomanjklivosti obravnavamo velike, ki ne določajo zgolj sloga, temveč definirajo literaturo in/ali fikcijo:¹³ morda si lahko omislimo nekaj takšnega kot strukturno napako, strukturni ekvivalent *lusus naturae* ali njen diskurzivni ekvivalent, himero. Prav zares je mogoče trditi, da literatura kot strukturno lažniva temelji na napaki, kot kaže znana anekdota o puritanskem očetu, katerega hči recitira pesmico *Hey diddle diddle, the cat and the fiddle*. Oče ji pove, da sme recitirati prvo vrstico, saj je bodisi nesmiselna in s tem nepomembna bodisi resnična (mačke in gosli res obstajajo in prav mogoče je tudi, da jih vidimo ene poleg drugih), da pa ne

⁹ Laurent Jenny, *La parole singulière*, Belin, Pariz 1990, str. 20–23.

¹⁰ Bernice Rubens, *I Sent A Letter to My Love*, Abacus, London 1980.

¹¹ Jean-Jacques Lecercle, »La stylistique deleuzienne et les petites agrammaticalités«, *Bulletin de la SSA*, 30/2008, str. 276.

¹² Cf. Jean-Jacques Lecercle, »Of Markov Chains and Upholstery Buttons: 'Moi, madame, votre chien, ...'«, v: O. Fischer in M. Nänny (ur.), *The Motivated Sign*, John Benjamins, Amsterdam 2001, str. 289–302. [Poskus (bolj ali manj dobesednega) prevoda: »Jaz, gospa, vaš pes, če se to nadaljuje, ga ne bom v njegovo rit, mojo, z nogo.« *Op. prev.*]

¹³ [Beseda »fiction« v angleščini pomeni tako literaturo v smislu leposlovja kot fikcijo, dozdvev, izmišljotino. V slovenščini nismo mogli ohraniti dvojnega pomena besede, zato smo »fiction« izmenično prevajali kot »literaturo« in kot »fikcijo«. – *Op. prev.*]

sme recitirati zadnje vrstice, *And the cow jumped over the moon*, saj bi bila to laž. Govorica literature naj torej ne bi bila kriva le napak, temveč naj bi bila povsem lažna. Raziskali bomo eno takšnih strukturnih napak.

2. Ista napaka, trikrat

Ko se opazujem v ogledalu, vidim samega sebe. Tako sem vsaj neomajno prepričan, ko se vsako jutro brijem. A dejansko ne vidim *samega sebe*, ampak le svojo podobo, za katero verjamem, da je zvest odsev. Toda ali je res? Če malo pomislim, se zavem, da če držim brivnik v desni roki, ga oseba v ogledalu v levi: zaradi zakonov simetrije se moje prepričanje, da gre za mene samega, izkaže za napačno.

Toda ta napaka je zelo koristna. Navedel bom tri njene različice. Prvo najdemo pri Immanuelu Kantu, v slavnem odlomku iz *Prolegomene*:

Kaj more biti moji roki ali mojemu ušesu bolj podobno ali v vseh delih bolj enako kot njuna podoba v ogledalu? In vendar ne morem roke, kakor jo vidim v ogledalu, postaviti namesto izvirnika. Kajti če je to desna roka, je tista v ogledalu leva in podoba desnega ušesa je levo uho, ki ne more nikoli stopiti na mesto prvega. Tukaj ni nobenega notranjega razločka, ki bi si ga razum mogel misliti, in vendar so, kakor nas učijo čutila, razlike notranje, kajti leva roka ne more biti kljub vsej obojestranski enakosti in podobnosti omejena z istimi mejami kot desna (nista kongruentni). Rokavica za eno roko se ne more uporabljati za drugo. Kje je torej rešitev? Ti predmeti niso predstave stvari, kakršne so same po sebi in kakor bi jih spoznal goli razum, temveč so čutni zorni vtisi, tj. pojavi, katerih možnost temelji na razmerju nekih po sebi neznanih stvari do nečesa drugega, namreč do naše čutnosti.¹⁴

Filozofska pomembnost tega prizora z ogledalom in njene »napake v simetriji«, če smem tako poimenovati popačen odsev, je očitna: kopernikanska revolucija je že prisotna *in nuce*, saj zrcalna podoba postane arhetip vseh pojavov. V površino ogledala skoz forme čutnega zora in kategorije projiciram pojave, ki izražajo in se obenem konstitutivno izneverijo stvari na sebi oziroma jo prikrijejo.

Toda kje je tu fikcija (razen v dejstvu, da je na kantovskem fenomenalnemu svetu nekaj fiktivnega) in kje literatura? Oglejmo si drugo različico iste »napake«.

¹⁴ Immanuel Kant, *Prolegomena*, prev. Jože Lavrič, DZS, Ljubljana 1999, str. 74–75.

Alice Raiks, daljna sorodnica Lewisa Carrolla, se spominja, kako jo je, ko ga je v otroštvu obiskala, odpeljal v sobo, v kateri je v kotu stalo visoko ogledalo.

»Povej mi,« mi je rekel in mi dal pomarančo, »v kateri roki imaš pomarančo?« »V desni,« sem rekla. »Zdaj pa stopi pred ogledalo in mi povej, v kateri roki jo ima deklica, ki jo vidiš.« Vsa zbegana, sem mu po premisleku odgovorila: »V levi roki.« »Točno tako,« je rekel, »kako pa si to razlagaš?« Nisem mu mogla razložiti, ko pa sem videla, da vendarle pričakuje rešitev, sem poskusila: »Če bi bila na drugi strani ogledala, bi bila pomaranča še zmeraj v moji desni roki?« Spomnim se, kako se je smejal. »Bravo, mala Alice,« mi je rekel. »Najboljši odgovor, kar sem jih slišal doslej.«

O tem se nisva več pogovarjala, leta kasneje pa sem izvedela, da je prav takrat dobil prvo zamisel za knjigo *V ogledalu*, katere izvod mi je poslal, tako kot mi je pošiljal tudi vse druge svoje knjige.¹⁵

Če verjamemo tej (žal apokrifni) zgodbi, je naša »napaka« vir literature. Opazimo lahko, da Lewis Carroll namenoma govori o podobi: ko podobo poimenuje »deklica, ki jo vidiš«, nakaže, da to ni Alice Raiks; obenem pa deklica, ki meni, da je podoba lahko le podoba nje same, odgovori v jeziku identitete: »Če bi bila na drugi strani ...«. Njena rešitev, ki *ne* stavi na kontinuiteto, zadeva fikcijo, saj predpostavlja prehod na drugo stran površine ogledala.

Tretja različica prizora z ogledalom je znana kot zrcalni stadij, skozi katerega gre vsakdo v procesu konstitucije sebstva. V svojem slavnem spisu ga je Jacques Lacan predstavil kot svojo iznajdbo, pri čemer pa je pozabil, da jo je našel pri francoskem psihologu Henriju Wallonu. Prikličimo si prizor v spomin: otrok, star med šest in osem mesecev, v času, ko še ne nadzoruje popolnoma svojih gibov in še ne obvlada govorice, se s precejšnjo radostjo prepozna v svoji zrcalni podobi, s čimer priskrbi obliko anticipatorne enotnosti tega, kar je za zdaj še *corps morcelé*, če je seveda ob njem kdo od odraslih, ki mu zagotovi, da je njegovo izkustvo pristno. Z drugimi besedami, konstitucija sebstva je dosežena prek imaginarne *Gestalt*. Sebstvo torej izhaja iz posrečene napake, ko otrok svojo zrcalno podobo pomotoma zamenja s sabo. Oglejmo si Lacanov opis pomembnosti tega prizora ter imaginarne *Gestalt*:

¹⁵ Lewis Carroll, *The Annotated Alice*, M. Gardner (ur.), Penguin, Harmondsworth 1965, str. 180.

Toda kar je pomembno, je, da ta oblika usmeri dejavnost jaza – še pred njegovo družbeno določenostjo – v fiktivni smeri, ki bo za samega individua vedno ostala nezvedljiva, ali bolje, ki se bo nastajanju subjekta približevala le asimptotično, ne glede na uspeh dialektičnih sintez, s pomočjo katerih mora le-ta, kot Jaz, razrešiti svojo neskladnost z lastno realnostjo.¹⁶

Moram sploh vztrajati pri izrazu »fiktivna smer« [une ligne de fiction], ko pa se zdi, da je fikcija konstitutivna za sebstvo?

Naj povzamem svoje tri različice »ogledala/napake«: zdi se, da je napaka, ki jo v zrcalno podobo vnesejo zakoni simetrije, a) značilna za relacijo med fenomenom in stvarjo na sebi, arhetip pojava; b) da je ogledalo stroj, ki proizvaja fikcijo; c) da je fikcija, ki jo proizvaja ogledalo, konstitutivna za sebstvo. To pa že ni kar tako. Podrobno se moramo poglobiti v ta nenavadni objekt, ogledalo, ter vanj vdelano napako. Razvil bom idejo, po kateri je ta objekt iz našega vsakdana tudi filozofski objekt, matrica proizvodnje fikcije.

3. Ogledalo kot matrica fikcije

Nadaljeval bom stipulativno s postavitvijo niza tez.

Teza 1: vsako ogledalo prikazuje svet

Gornji glagol moramo razumeti v vseh njegovih pomenih: ogledalo prikazuje neki svet, ga ponuja v obliki naših čutnih podatkov. Morda ste prepoznali pastiš Lyotardovega izreka: »Vsak stavek prikazuje svet.«¹⁷

Da bi substancializirali to tezo, potrebujemo teorijo svetov. Klasična teorija svetov, katere izvore najdemo pri Leibnizu, zoperstavi resnični svet, S_o , neskončno možnim svetovom (vsi se spomnimo piramide možnih svetov, na vrhu katere leži edini resnični svet, ki je tudi najboljši možni, saj se ga je odločil ustvariti Bog). Nasprotje lahko predstavimo s pomočjo naslednje korelacije: S_o je resničen, edinstven, dan, neskončen, popoln in konsistenten, medtem ko je možni svet, S_n , neresničen (proizvede ga funkcija v S_o : možni svet je svet, v katerem bi

¹⁶ Jacques Lacan, »Zrcalni stadij kot oblikovalec funkcije jaza«, prev. Meta Štular, v: *id.*, *Spi-si*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 1994, str. 38.

¹⁷ Cf.: »Stavek prikazuje vsaj en univerzum.« Jean-François Lyotard, *Navzkrižje*, prev. Jelica Šumič-Riha, Založba ZRC, Ljubljana 2003, str. 107.

bilo vse enako kot v tem svetu, le da bi za en teden zamudil z oddajo tega članka), množstven (o možnih svetovih govorimo v množini: za premik iz S_n v S_{n+1} je potrebna zgolj variacija funkcije: svet, v katerem bi za dva tedna zamudil z oddajo članka) in proizveden (proizvede ga operacija funkcije). Te tri značilnosti ločijo S_0 od S_n . Toda S_n ima tudi nekaj skupnih lastnost s S_0 – je neskončen, popoln in konsistenten –, saj ga proizvede funkcija v S_0 (od tod določilo »v katerem bi bilo vse enako«).

Literarna teorija je vpeljala še en tip sveta, svet literature, S_l . Ta svet je neresničen, kakor možni svet, je singularen, torej niti edinstven niti množstven (ni množstven, saj ga ne proizvede variacija funkcije – vsak literarni svet je singularnost; ni edinstven, saj obstaja potencialna neskončnost različnih literarnih svetov, medtem ko obstaja le eden S_0); je proizveden (ima avtorja); ni neskončen, temveč uokvirjen (slikarski S_l materialno uokvirja njegov okvir, literarni S_l pa njegova začetek in konec); ni popoln, temveč opremljen (literarni svet ni nikoli popoln, ampak le opremljen, stavek za stavkom, stran za stranjo; opremljanje ni nikoli dokončno, saj tekst ni neskončen): v možnem svetu bi bilo na vprašanje, ali ima Berlusconi znamenje na levi ritnici, mogoče odgovoriti, saj so vse ostale stvari enake (kot na svetu S_0), medtem ko vprašanje, ali ima Sherlock Holmes znamenje na levi ritnici, nima odgovora, saj nam Conan Doyle tega ni nikoli povedal; nazadnje, S_l ni nujno konsistenten (možno je, da je Lady Macbeth imela otroke, pa tudi, da jih ni imela).

Kot nakazuje moja prva teza, bi rad vpeljal še tretji tip sveta, S_z , svet ogledala. S_z omahuje med resničnostjo in neresničnostjo (je neresničen, saj vanj ne morem prodreti, razen v literaturi in domišljiji; toda njegova neresničnost ni enaka neresničnosti možnega sveta, saj ima obliko aktualnosti kot objekt moje zaznave in je torej prikazan; prav tako njegova neresničnost ni enaka neresničnosti slikarskega S_p , saj lahko nanj vplivam kot na svojo zrcalno podobo); tako kot S_p , je S_z singularen (vsako ogledalo prikazuje drugačen svet); tako kot S_0 in za razliko od S_n in S_p , je ta svet dan in ne proizveden; je materialno uokvirjen s štirimi stranicami ogledala; ni opremljen, ampak popoln v mejah svojega okvirja (če svoji zrcalni podobi naročim, naj odpre vrata nasproti ogledala, se bo v ogledalu pojavila nova soba ali pokrajina); nazadnje, podobno kot S_0 , je S_z konsistenten (potem ko se ovemo napake v simetriji, se uklanja zakonom S_0).

Značilnosti štirih tipov sveta povzema spodnja tabela:

S_o	Resničen	Edinstven	Dan	Neskončen	Popoln	Konsistenten
S_n	Neresničen	Mnoštven	Proizveden	Neskončen	Popoln	Konsistenten
S_l	Neresničen	Singularen	Proizveden	Uokvirjen	Opremljen	Konsistenten ali nekonsistenten
S_z	Resničen/ neresničen	Singularen	Dan	Uokvirjen	Popoln	Konsistenten

Pri zrcalnem svetu je zanimivo to, da se razlikuje od ostalih treh, pa tudi to, da z vsakim od njih deli nekaj značilnosti, zaradi česar lahko služi kot prehod (kot neke vrste vrtljiva vrata med S_o in S_l). Seveda me zanima prav ta prehod. Od tod moja druga teza.

*Teza 2: ogledalo je a) razširitev resničnega sveta, saj tako kot ta prikazuje svet; b) znak literature, saj je, tako kot pri literaturi, tako prikazani ali dani svet uokvirjen; kombinacija teh dveh značilnosti pa prispeva k temu, da je c) utelešenje S_l znotraj S_o . S_z je torej proizveden oziroma ustvarjen, po čemer se razlikuje od S_l , ki ga utelesi v S_o (saj je resnična podoba S_o). Prikaz ali danost pomenita, da je S_z stičen s S_o (med njima je meja – površina ogledala), S_l pa je ločen od S_o (kar omogoča vse metafikcijske igre, ki si jih lahko predstavljamo). Uokvirjenje (S_z je uokvirjen in tako implicitno postavljen kot slika ali fotografija) pomeni, da je ta svet znak S_l , vrtljiva vrata (ta izraz si izposojam iz *Spüren* Ernsta Blocha) med dvema svetovoma, pri čemer kombinacija danosti in uokvirjenja omogočata utelešenje S_l znotraj S_o . Od tod sledi tretja teza.*

Teza 3: razlika in podobnost med S_p , S_z in S_o nam omogočata predlagati dedukcijo različnih zvrsti literature, kolikor je namen literature razviti in raziskovati takšno razliko in podobnost

Poglavitni zaključek, do katerega lahko pridemo na podlagi druge teze, iz katere izhaja tretja, je, da je S_z posredovanje med S_o in S_l : ogledalo je po svojem bistvu instrument zajetja fikcije, vrtljiva vrata med resničnim svetom in svetom fikcije, resnična fikcija, ki je hkrati v našem svetu in zunaj njega. V preostalih tezah bom razvil različne zvrsti literature, ki jih je mogoče deducirati na podlagi tega tristranega odnosa.

Teza 4: S_z je mimetičen in proizvaja realistično literaturo

Prva zvrst je realistična literatura, v katerem je zrcalna podoba razumljena kot zvesta podoba S_o ; operacija prevoda med S_o in S_z proizvede obliko podobnosti. Vemo pa, da je ta operacija operacija simetrije, kar pomeni, da je ta podobnost tudi nepodobnost (obe deklici pomaranče ne držita v isti roki). Od tod izhaja konstitutivna dvoumnost pojma odraza, na podlagi katerega si je marksizem prizadeval postaviti estetiko realizma. Naj gre za odraz brez ogledala (kot pri Leninovi hvali Tolstoja), izbor tipičnih lastnosti na račun drugih (kot pri Lukácsevemu konceptu realizma) ali prelom (kot pri Bahtinu), nemudoma opazimo, da je poglobljena značilnost ogledala ta, da je vektor pozitivne napake, saj *ne* odraža resničnosti oziroma je vsaj ne odraža natančno. Svet ogledala je transponiran skozi simetrijo in površina ogledala kmalu postane ovira ali vrinek in to prav v trenutku, v katerem bi morala biti pozabljena in bi jo moral pogled, če že ne gledalec, spregledati. V tem pogledu je funkcija ogledala enaka funkciji jezika, ki naj bi bil zgolj instrument komunikacije in meri na transparentnost in izginotje, toda v resnici se zmeraj vsiljuje, tako v vsakdanji rabi kot v literarnem umetniškem delu.

Teza 5: S_z popači realnost in proizvede pravljíčno [marvellous] literaturo

Ko ogledalo odraža, tudi popači. Vsi smo že kdaj videli stara ogledala z manjšimi poškodbami, ki dnevno sobo naših sorodnikov spremenijo v razstavo pri Madame Tussauds. V tem primeru ogledalo ne bo realistično, temveč pravljíčno. Pravljíčni svet je med vsemi literarnimi svetovi najbolj konsistenten. Kot član množice svetov S_1 ni popoln, ampak opremljen, toda visoko raven konsistentnosti pridobi zaradi tega, ker je kljub temu, da ga je ustvarila avtorjeva domišljija, narejen z operacijo prevoda iz S_o . To je svet, v katerem lahko čarobni izrek buče spremeni v kočije ter miši v sive konje. S_{1-p} je zelo eksotičen svet, a konsistentno izpeljan iz S_o – o tem priča ohranitev naših moralnih vrednot. Je eksotičen, a zelo konservativen svet.

Teza 6: S_z z uporabo sistematične inverzije proizvede literaturo nonsensa

Svet *V ogledalu* ima elemente pravljíčnega sveta (njegova raba operacije inverzije je izjemno konsistentna).¹⁸ Toda jasno je, da je več kot to – je svet nonsensa. Takšen svet je od S_o bolj oddaljen kot S_{1-p} . S_{1-p} je nemogoč (po naključju) zaradi

¹⁸ Cf. Lewis Carroll, *Aličine dogodivščine v Čudežni deželi in V ogledalu*, prev. Gitica Jakopin, Mladinska knjiga, Ljubljana 1990.

svojega nazornega eksotizma. S_{1-n} gre še korak dlje, saj subvertira forme čutnega zora, prostor in čas, ali, z drugimi besedami, samo strukturo našega sveta (Alico, ki mora teči vedno bolj hitro, da bi lahko ostala na istem mestu, lahko povežemo z Zenonovima paradoksoma puščice, ki se giba, a se hkrati ne giba, ter Ahila in želve – kot se je izrazil Valéry: »*Junak Ahil, tekač negibnosti!*«¹⁹). Drugače rečeno, nonsens se iz območja metafore (buča je kočija) premakne na območje paradoksa. V *ogledalu* ne subvertira le form čutnega zora (kar ustreza Kantovi transcendentalni estetiki), temveč tudi kategorije (kar ustreza Kantovi transcendentalni analitiki), ki prav tako prispevajo k strukturi našega sveta – v svetu nonsensa učinek pride pred posledico (Bela kraljica najprej zakriči od bolečine, šele nato se zbode z iglo). Slej ko prej je prizadeta tudi simbolna forma – jezik: pesem *Žlabudron* je treba najprej prebrati v ogledalu, saj je natisnjena vzvratno, a jo je tudi potem težko razumeti zaradi prevelikega števila skovank. To pomeni, da je S_{1-n} drugačen od S_0 zato, ker je logično, in ne metaforično eksoitičen. S_z , svet ogledala, v katerega vstopi Alica, ponuja prehod v paradoks – svet nonsensa ni svet, v katerem bi lahko živeli, saj je v njem porušeno celotno ogrodje S_0 , tudi moralne vrednote, ki jih tam brani le Alica. Seveda pa lahko ta razkroj interpretiramo tudi kot osvoboditev od vsakdanjih omejitev sveta. Sedaj razumemo, zakaj lahko svet nonsensa obstaja le v kratkotrajnosti sanj. Ker je kategorično, ne le empirično nemogoč, v njem ni mogoče živeti, čeprav je konsistenten.

Teza 7: S_z vpelje element fikcije v S_0 , s čimer proizvede fantastično literaturo

Obstaja pa še eno ogledalo, še en S_z , ki se razvije v še en S_1 , s katerim je S_{1-n} v določeni zvezi: svet fantastike. Ogledalo lahko učinkuje praviljično, tako kot v *Sneguljčici*, ali pa na način nonsensa, tako kot v *V ogledalu* – lahko pa tudi fantastično. To bo pokazal preprost miselni eksperiment. Predstavljajte si, da sedite v polni kavarni, ki ima na zadnji steni ogromno ogledalo. Vašo pozornost pritegne eden od gostov (s svojo držo, oblačili, gibi ...). Ko pa slučajno pogledate v ogledalo, njegove podobe v njem ne boste našli: v ogledalu vidite mizo, za katero sedi, ter ljudi, ki ga obkrožajo, le njega ne. S tem ste padli v svet fantastike, podobno kot Jonathan Harker, ki v slavnem prizoru na začetku romana ugotovi, da grof Drakula nima zrcalne podobe.²⁰

¹⁹ Paul Valéry, »Morsko pokopališče«, v: *id.*, *Paul Valéry*, prev. Boris A. Novak, Mladinska knjiga, Ljubljana 1992, str. 65.

²⁰ Cf. Bram Stoker, *Drakula*, prev. Boris Verbič, Tehniška založba Slovenije, Ljubljana 1988.

S_{l-f} ni prav nič eksotičen – kavarna je povsem običajna kavarna in S_{l-f} je opremljen z vsemi realijami iz S_0 . A v njem je neka hiba, neka napaka, in prav skozi njo se priplazi iracionalno. To ni racionalnost, ki v paradoksu doseže svoje omejitve, tako kot pri nonsensu, niti nekaj, kar leži onstran razuma, ampak nekaj, kar leži pod njim, kar se ne zmeni za človeštvo ter njegove argumente in afekte – nekaj, česar utelešenje je smrt. Lacan temu pravi realno, ki ga zoperstavi realnosti našega življenjskega sveta in ki ga definira kot nemožno ali kot tisto, kar ne moremo dojeti, saj ne more biti simbolizirano z jezikom. Realistično in pravljичno ogledalo vsako na svoj način odpirata svetove realnosti. Ogledalo nonsensa v svoji krutosti ne gre do konca – Srčna kraljica (»Stran z njegovo glavo!«) je bolj groteskna kot grozljiva, jezik pa se v tem svetu ubrani pred poskusom subverzije, saj se Alica prebudi iz svojih sanj. Za razliko od nje Gregor Samsa, katerega preobrazba je dokončna, sreča Realno, zato je edina pot, ki mu ostane odprta, pot smrti.

Zaradi vsega tega je videti, da ogledalo ni le objekt iz našega resničnega sveta, temveč tudi filozofski objekt, saj s paradokсно inverzijo simetrije v našo realnost vpelje napako (otrok v ogledalu ni isti otrok kot tisti, ki v ogledalo pogleda), ki grozi, da jo bo uničila.

Za zaključek bom predstavil še svojo zadnjo tezo.

Teza 8: odnos med S_0 in S_z proizvaja fikcijo

Odnos med dvema vrstama svetov je tisti, ki proizvaja fikcijo. Z drugimi besedami, fikcija obstaja le, če obstaja ogledalo, bodisi pravo (kot v Van Eyckovem *Portretu zakoncev Arnolfini*) bodisi metaforično (jezik kot metaforično ogledalo). Ta odnos je sestavljen iz dveh elementov. Prvi je dialektika odraza, njegove zvestobe in nezvestobe. Simetrija kot geometrična operacija prevoda je mešanica podobnosti in nepodobnosti. Zato Vološinov in Bahtin v svojem poskusu preseči aporije tradicionalnega marksističnega koncepta odraza govorita o prelomu jezika.

Njegov drugi element je dialektika podobe, njenega okvirja, ki jo omeji in postavi v kompozicijo, ter potencialno neomejenega sveta, na katerem deluje in ki nenehno ogroža trdnost okvirja. Lahko bi rekli tudi, da je S_z hipni posnetek, s katerim tako časovno (trenutek brez prej in potem) kot prostorsko (zaprt prostor) fiksiramo svet, čeprav je obenem tudi sam svoj svet (za vrati na nasprotni strani sobe je vedno neka pokrajina).

Naj povzamem svoje ugotovitve. Izhajal sem iz posamičnih lingvističnih »napak«, ki določajo slog, nato pa prešel k strukturni napaki – najdemo v Lacanovem zrcalnem stadiju –, ki je vzrok razvoja subjekta »v fiktivno smer«. Ogledalo tako postane filozofski objekt, saj služi kot prehod oziroma kot vrtljiva vrata med svetom realnosti in svetom fikcije. Pravzaprav bi moral o svetovih fikcije govoriti v množini, saj ogledalo z dialektiko zvestobe in dialektiko podobe proizvaja več tipov literature, poleg realistične tudi pravljичno, nonsens in fantastično.

Prevedel Rok Benčin